

“ACÚSTICAS PARA UNA ES(X)CRITURA MUSICAL: LA SONORIDAD EN UN TACTO DIFER(A)NTE”

Jorge Ferrada Sullivan

Ignacio Soto Silva

Universidad de Los Lagos

ACOUSTICS FOR A MUSICAL WRITING: THE SONORITY IN A DIFFER(A)NT TOUCH

Photo by [takis kolokotronis](#) from FreeImages

RESUMEN

Lenguaje, sujeto, y arte han sido tres ámbitos fundamentales de estudio disciplinar para entender el devenir cultural en tanto construcción de significados y representaciones simbólicas para realidades, contextos y tiempos determinados. Sin duda alguna, ha significado también, una forma de comprender los pasos y el sentido significativo del hombre en el transcurso de estos largos años de reflexividad. Ha sido el lenguaje en sus diversas formas, una creación concebida por el hombre para desplegar su pensamiento, su sentir, su placer, su acción, su afección, su aflicción, sus dioses y sus guerras. Sin embargo, también estos tres lugares han deambulado por incertidumbres y opacidades, extrañezas y enigmas, cada vez que las matrices epistémicas han clausurado la venida misma de su propia verdad. El artículo que se presenta, transita desde una ruptura moderna, o si se quiere, desde una apertura epistémica en el sentido que Hegel piensa la música y su proyección, vinculando nociones de la deconstrucción (tacto, escritura, sentido, etc) con la experiencia de la música en cuanto a las posibilidades que la sonoridad, el sonido y sus límites, permiten un acceso a territorios sensibles de comprensión del arte musical en su sentido más allá del sentido. Esta suerte de sentido del sentido, ¿toca al sujeto desde un afuera? Por esto mismo cuestionamientos como la eventualidad de pensar la música al margen de lo que concebimos como experiencia de producción musical o la comprensión el sentido de la música fuera de algún sentido significativo, serán propósitos de reflexividad del texto en cuestión. El sentido de la música fuera de cualquier alcance significativo, vendría a constituirse como el intento de significar en el límite de cualquier significación y por tanto, una condición de apertura para nuevas posibilidades de entendimiento del campo artístico musical.

PALABRAS CLAVE

Música y lenguaje, Sonoridad y tacto, Sentido musical, Escritura

ABSTRACT

Subject, language and art, have been, among others, three fundamental areas of disciplinary study to understand the cultural evolution as construction of meanings and symbolic representations for realities, contexts and specific times. Undoubtedly, it has also meant a way of understanding the steps and meaning of man in the course of these long years of reflexivity. It has been language in its various forms, a creation conceived by man to display his thought, his feelings, his pleasure, his action, his affection, his affliction, his gods and his wars. However, these three places have also wandered through uncertainties and opacities, strangeness and enigmas, each time that the epistemic matrices have closed the very coming of their own truth. This paper transits from a modern rupture, or if you like, from an epistemic opening in the sense that Hegel thinks about music and its meaning, linking notions of deconstruction (touch, writing, sense, etc.) with experience of music in terms of the possibilities that sound and its limits, allow access to sensitive territories of understanding of musical art in its meaning beyond sense. For this reason, questions such as is it possible to think music outside of what we conceive as a musical experience? Will it be possible to understand the meaning of music outside of some significant meaning? The meaning of music outside any significant scope, would come to be constituted as the attempt to mean at the limit of any meaning and therefore, a condition of openness for new possibilities of understanding and reflection.

KEYWORDS

Music and language, Sound and touch, Musical meaning, Exwrite

ACÚSTICAS PARA UNA ES(X)CRITURA MUSICAL: LA SONORIDAD EN UN TACTO DIFER(A)NTE

Jorge Ferrada Sullivan
Ignacio Soto Silva
Universidad de Los Lagos

LA MODERNIDAD EN LA MUSICA (IN)TACTA

Se trata en verdad, y debe tratarse hasta el final, de escuchar ese silencio del sentido. Esta fórmula no es un facilismo verbal. La escucha tiene que examinarse -auscultarse por sí misma- en lo más intenso o lo más apretado de su tensión y su penetración. El oído se aguza y se tensa por o según un sentido, y acaso haya que decir que su tensión es ya sentido o hecho del sentido, desde los ruidos y gritos que se señalan al animal el peligro o el sexo hasta la escucha analítica que, después de todo, no es sino una figuración o una puesta en funciones de la escucha en cuanto está dispuesta al afecto y no sólo al concepto (que no compete más que al entender), de tal manera que siempre puede actuar (o analizar), aun en una conversación, un salón de cursos o una sala de audiencias.

Jean-Luc Nancy

El escritor Octavio Paz (1998) en su referencia sobre el lenguaje y el sujeto, sostenía que la palabra es el hombre mismo. Sin ellas, es inasible. El hombre es un ser de palabras; quizás, un constructor de palabras en su movimiento y devenir. Por esto mismo, las palabras nacen con el hombre y lo acompañan en su lecho de muerte. La música es una forma de palabra que habla en su silencio. Luciano Berio, escribió la *Sequenza III* para voz femenina (1965-6), proponiendo la autonomía de la palabra en tanto manifestación de complejidad. La relevancia en la dualidad palabra-música sugiere una relación de poder entre ambos campos. Carrère (2000) lo describe de la siguiente forma:

Berio igualmente considera fundamental que tanto texto como música tengan su autonomía, así como un grado análogo de complejidad y dignidad, y si a veces despedaza los textos, es porque considera que la música debe estar siempre por encima (p.15).

El sentido de la palabra y la relación con el sonido, Berio propone una visión dominante de la música como acto comunicativo. Esta relación de asimetría en el campo musical visibiliza una problemática bastante profunda: el sentido de la palabra contra el sentido de la música.

El tacto de la música es precisamente la separación en su sentido de sonoridad. En su tacto vuelve a sí misma, se entrega a su interioridad, se unifica y se concentra en el contraer. La música es sentido y escritura en la medida en que su escucha, interpela una cuestión de mayor profundidad para la acción o provocación del hombre: su murmuración no trata exclusivamente de su composición audible, sino inscribe aquello que ha dicho el habla de su sonido en cuanto a la razón del acontecimiento del sentido del escuchar. El sentido para Nancy (2003a), es precisamente aquello que hace referencia a una exterioridad, en algún afuera, que sitúa en otro borde el sentido de referirse a sí mismo. Una oportunidad de entrar en el sentido fuera de sí mismo sin la recurrente significación que deviene o demanda el entendimiento para constituirse como sentido. Es pensar que todos los sentidos que podamos evidenciar con la creación musical, son el sentido mismo de la sonoridad en tanto apertura para nuevas significaciones. El sentido del sentido -en un sentido sensible-, vendría a ser una afección desde la exterioridad, o si se quiere, sentirse afectado por un afuera: una especie de tacto que interrumpe el pensamiento en sus definiciones y significados. Esto nos remite a pensar que el sentido no puede ser igual que la significación, en tanto que el sentido de la razón ya establece una identificación y determinación de la realidad inteligible. Situarlo en algún lugar no determinado y dado es espaciarse a la distancia y recobrarlo desde su sentir. Con Nancy (2003c),

Se presupone una significación, pero ésta debe ser descifrada o comprendida –si se puede decir sí- según la ejecución de su presentación, según la enunciación de su enunciado. De esta manera la partitura (¿el texto?) musical, comprendida en ellas las palabras cuando hay palabras, resulta inseparable de lo que llamamos, de modo notable, su interpretación: el sentido de esta palabra oscila, entonces, entre una hermenéutica del sentido y una técnica de la restauración. La interpretación o la ejecución, la puesta en acto, la entelequia musical, no puede ser simplemente “significante”: con lo que ella tiene que ver no es, o no es solamente, con el sentido en este sentido (p. 133).

Si gran parte del sujeto moderno asumió que la música debía interiorizarse desde su entendimiento, es decir desde la propia facultad de conocer, no era de extrañar que la historia de la música estuviera definida como una expresión musical matemática susceptible al razonamiento e imaginación de su placer auditivo. Para Rojas (2004) “según Kant, la música no ofrece a la imaginación un objeto duradero que exija a la imaginación en su libre juego adecuarse al entendimiento: la música no da que pensar” (p. 8). Esta idea no menor, significó que la expresión musical quedara supeditada y menospreciada con respecto a otras producciones artísticas (poesía, pintura, escultura), razón por la cual, la presencia excesiva de su materialidad -la música- (Rojas 2004), retardaría la propia impronta de su sensibilidad más contemporánea. ¿Será posible comprender el sentido de la música fuera del alcance de algún sentido significativo?

Esta pregunta, permite acceder por ciertas extrañezas que han dejado las inscripciones silenciosas de la escritura y del habla, del arte y la estética moderna -convenidas socialmente y determinadas por los significados y significantes culturalmente desplegados en el logos de occidente-. La música, “es más goce que cultura” (Kant citado por Rojas 2004: 8), en el entendido que lo que está sosteniendo Kant supedita la sensibilidad del sentir a las facultades cognitivas del sujeto. Por lo tanto, toda sensación provocada por la sonoridad de la música, consistirían en vagas manifestaciones que se desvanecen en el pensamiento. Sin embargo, será con Hegel (2003) y sus alusiones a la música romántica donde se instala un trayecto del sentir la la música desde otro sentido. Sin duda alguna el Romanticismo alemán (en concordancia con artistas franceses e ingleses del siglo XIX) rompieron la tradición academicista y de gusto convenido, al incorporar en la creación artística dos cuestiones fundamentales: el cua-

dro euclidiano, la poética, el volumen, fueron correspondientes a una representación del yo intuitivo, del yo testigo (los alemanes en una nueva visualidad) y como segunda cuestión, las temáticas de la obra bajo principios de lo indecible social y cultural (el desgarró épico francés y el gesto testimonial inglés). En efecto y citando al filósofo,

Esta libre vitalidad en su calma infinita, este soplo divino que anima la materia no tiene por fin esencial el arte Romántico representarlos. Por el contrario, vuelve la espalda a este punto culminante de la belleza clásica, y hasta concede a lo feo un papel ilimitado en sus creaciones. Permite a todos los objetos entrar en la representación, a pesar de su carácter accidental. Sin embargo, estos objetos, que son indiferentes o vulgares, no tienen valor sino en tanto se reflejan en ellos los sentimientos del alma. Pero, en el punto más alto de su desarrollo, el arte sólo expresa el espíritu, la espiritualidad pura, invisible. Se siente que trata de despojarse de todas las formas materiales, de lanzarse a una región superior a los sentidos, en que nada hiere la vista, en que ningún sonido vibra ya en el oído (p. 216).

Extrañeza de Hegel que sin duda se encuentra suspendida en la tradición suprema y hermenéutica de la mimesis griega y en el canon del arte como imitación de la naturaleza. Por este hecho, la creación musical en su esencia al no objetivar realidades perceptibles y circunscritas en la entelequia del sujeto común, dejaba abierto el acceso a un entretejido de realidades sensibles, expuestas y aparecidas en la subjetividad del receptor que no tenían otra misión que ser ella misma (la música) el punto cero del yo sintiente –de un cuerpo sintiente– en la sonoridad de su materialidad. Con Rojas (2003),

(...) a diferencia de lo que ocurre con la visibilidad de la pintura, la materialidad en la experiencia de la música es por completo la que constituye esa misma experiencia. No queda un resto de materia de la cual se pueda decir que se ha tenido una experiencia auditiva, no existe otra materialidad que la del sonido, no queda más materia que la que la subjetividad es capaz de sentir (p. 285).

En otras palabras, el sujeto fue y será desde esta perspectiva, cogido por sorpresa en su sentir sonoridad, antes que por su pensamiento musical. Un devenir sentido distante sin finalidad más que ser-en-sí-música. Con Cataldo (2012), “la formulación hegeliana de la música (...) quiere expresar precisamente este sujeto vacío de todo contenido. Este vaciamiento hace que la música no pueda ser interpretada simplemente al servicio de una representación o de un texto. La música debe mantener su autonomía; su autonomía es el vaciamiento de todo contenido” (p. 606). Así, ¿qué lenguaje y sonoridad se ponen en circulación por el cuerpo que posibilita el ocultamiento del pensamiento en favor de una oscilación afectiva y emotiva? es decir, ¿un sentir la música? Si existimos en la sonoridad y lo sonoro nos hace escuchar: ¿qué lugar ocupa el sentido si ha logrado escaparse de la razón que da algún sentido? ¿Es posible que dicho sentido o el sentido de la sonoridad no significativo, sea el lugar de aquello que toca y que nos toca, como el sentir del tocar de la música no escrita, pero que, sin embargo, se hace presencia indecible más allá de la notación musical?

La semiótica musical contemporánea tensiona las visiones señaladas en relación con las cualidades significantes de la música. La noción de tópico musical, surgida en la década de los 80’ por Leonard Ratner (1980), apunta a que dicha estructura que posee un significado y un significativo, propicia una suerte de anclaje cultural que puede llegar a ser entendido como

una cualidad inherente a la escucha sensible. En esta línea, el sentido se construye por la experiencia sensorial y por la interacción del sentido, el cuerpo y las representaciones musicales. En definitiva, Nancy (2003a) -refiriéndose a la presencia del sentido que permanece en la determinación de lo significativo- lo supone a partir de que "la significación se vacía precisamente porque cierra su proceso subjetivo: no tiene por sentido más que a sí misma, en su inercia, es decir, a la vez su propio deseo, su propia proyección, su propia distancia de representación, además de su propia representación de la distancia en tanto que ésta constituye su propiedad esencial: la idealidad, la trascendencia o el porvenir del sentido" (p. 48).

EL MURMULLO DEL TACTO EN EL CUERPO (SONORIDAD/SENTIDO)

El cuerpo de la modernidad –en estos últimos cinco siglos-, se ha manifestado como un prototipo de la producción mercantil que diseña y modela la consagración de un cuerpo ajeno al sí mismo, para una utilidad vendible o transable en la sociedad de consumo. Por aquella razón, los discursos y producciones artísticas, no han logrado desligarse de una permanente voluntad histórica de significar el momento productivamente enajenante y significativo del cuerpo moderno, ante la sensación de pérdida del sentido de aquello que en algún lugar encuentra su verdadero sentido. Sentido que será una apertura destinada hacia un por o un para qué, como llamamiento permanente que provoca el sentir del mundo y de los otros cuerpos en la experiencia del arte. Según Rojas (2003),

Aquella "interioridad abstracta" es el yo que se constituye con la explícita conciencia de sí: el retorno de sí de la subjetividad con ocasión de disponerse toda ella a escuchar música, disponerse abstractamente a la sensibilidad del oído (se trata por lo tanto de una sensibilidad que se constituye desde esa predisposición). La interioridad se particulariza en el sentimiento, esto es, recibe un contenido, pasa de la pura conciencia de sí en la expectativa de lo musical a la conciencia de "algo" en el sentimiento, pero este sentimiento, por lo demás indeterminado, no corresponde a algo externo al yo que siente (p. 290).

¿Qué será el tocar de la sonoridad si lo inmaterial no posee el privilegio del tacto? ¿Consistirá en sentido del tacto musical una forma de escribirla propia escritura sonora del sentido?

El sentido del sentido -en un sentido sensible-, vendría a ser una afección desde la exterioridad, o si se quiere, sentirse afectado por un afuera: esa especie de tacto que interrumpe el pensamiento en sus definiciones y significados, nos remite a pensar que el sentido no puede ser igual que la significación, en tanto que el sentido de la razón ya establece una identificación y determinación de la realidad inteligible. Situarlo en algún lugar no determinado y dado es espaciarse a la distancia y recobrarlo. Para Nancy (2003b), la presencia del sentido que permanece en la determinación de lo significativo, lo supone a partir de que "la significación se vacía precisamente porque cierra su proceso subjetivo: no tiene por sentido más que a sí misma, en su inercia, es decir, a la vez su propio deseo, su propia proyección, su propia distancia de representación, además de su propia representación de la distancia en tanto que ésta constituye su propiedad esencial: la idealidad, la trascendencia o el porvenir del sentido"(p. 48).

La presencia de la razón y del pensamiento volcado a las matrices conceptuales y significantes para apreciar la producción musical moderna, ha determinado la capacidad sensible del hombre, de la mirada sintiente del mundo, de la historia y del sentido de existencia en cuanto a la posibilidad de cualquier otra forma de pensamiento. En este sentido, podríamos sostener que, si hay pensamiento sobre la producción de música, especialmente en el arte sonoro, es porque hay un sentido siempre que nos da que pensar algo, proveniente del sentir que existe en una sensación desde la sonoridad de la música. Elocuente es Nancy (2007) cuando interroga esta cuestión: ¿de qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela –y por ende también se hace público- cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? (p. 16). Al entender aquello, la comprensión definida tradicionalmente desde las formas explicativas y estructuralmente racionales, se transforma en un estar ahí comprensivo de manera diferente a los modos aprendidos y convencionales. Una forma quizás de entrar por otro camino a los sonos del sentir socializadas en nuestra educación: la comprensión de aquel sentir, no sería sino un estar en relación con algún sentido que no se ha logrado sentir en su sentido sensible ya que el pensamiento se ha vuelto a la razón de las cosas en sus significados y conceptualizaciones. Nancy (2007) propone que “cuando estamos a la escucha, estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que se identifica al resonar de sí a sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido mismo de su sentido. Ahora bien, el sonido del sentido es la manera como este se remite o se envía o se dirige, y por lo tanto como tiene sentido” (p. 25).

Esta venida a la presencia del sentir, pre-existe y sobrepasa toda significado. En otras palabras, agota los pensamientos recurrentes –algunas veces extraviados- que no han dejado de presentar, una y otra vez, formas, procedimientos, matrices, campos de producción, fuerzas de la insensatez, lógicas, lenguajes truncos, signos reiterativos de la palabra dada, formalismos artísticos, etc. El propósito de la vuelta al sentir, no sería si no, el dejarse estar en la libertad del sentido, como una verdad transparente de lo que significa tener un sentido o estar en el sentir de aquel sentido. Este aparecer ofrece toda su apertura y espacialidad, todo su gesto de abertura para bordear y des-bordar el sentido de las interpretaciones. El sonido “nos pone en situación de cuasi presencia de todo el sistema de sonidos, y eso es lo que lo distingue primitivamente del ruido. El ruido da ideas acerca de las causas que lo producen, disposiciones para la acción, reflejos, pero no un estado de inminencia de una familia de sensaciones intrínsecas” (Nancy 2007, p.35). Está entre nosotros y no entre su significado, significante o referente. Siguiendo con Nancy (2003c),

(...) lo que se intenta significar aquí no es nada más que esto: el sentido en el límite de la significación (...). El sentido en este sentido, no es una significación, determinada o indeterminada, acabada o progresiva, presente o por conquistar. El sentido es la posibilidad de las significaciones, es el régimen de su presentación, y es el límite de sus sentidos (p. 25).

En apertura hacia el entendimiento del mundo el sentido puede provocar el hecho que aparezcan nuevos signos y señas sobre el conocimiento adquirido en las artes y en la sonoridad de la música. El sujeto se encuentra en una doble posibilidad: está presente y consciente “en el aquí”, pero también en una presencia sintiente que se encuentra “en una allá”, enviado al sentido mismo del límite y precediendo cualquier significación del sentido sensible. Siendo así, el sentido mismo de la sonoridad (en su venida), ha tocado al sujeto desde un lugar no re-

conocido en el pensamiento inmediato. Aquello que toca proviene de una exterioridad como fuera de sí, que instala al sujeto en un “ahí” diferente a una espacialidad particular. Ese lugar no pensado, presentaría un tipo de sentido que no se vincularía con la razón de dar sentido a dicha extrañeza, sino muy por el contrario, aquel sentido sería el tacto del sentido sensible que ha tocado el sentir del hombre. Por este motivo, se siente una afección como desde un afuera, o, en otras palabras, un afuera que ha afectado la interioridad del sujeto. Al respecto Nancy (2003c) señala que,

(...) el registro sonoro –en el cual la palabra *aisthesis* encuentra su origen- es acaso un testimonio o un lugar de elección de este reparto. Este registro es como la línea de contacto de lo más interior y de lo más exterior: es como una pura línea de sentido, que también sería como el corte más neto. Más interior: el cuerpo en estado de privación sensorial se queda/viene a escucharse, a escuchar su sangre, su rumor y su corazón. Más exterior: el sonido es algo así como la materia menos incorporada; una vez escuchado, queda en alguna parte, y no sólo como el color o el trazo, en una vis a vis, sino que resuena en otra parte, en la lejanía de una exterioridad espaciada en todo sentido, una exterioridad que la oreja, por medio del sonido, entiende como la apertura del mundo (p. 132).

En su sentido sensible, lo que toca desde aquel afuera es el sentir o la evocación que existe, una sensación frente al tacto del sentido. Por esto mismo, se está en el sentido porque se está en el mundo, afectándose de él y sintiendo que se está en aquel momento porque se trasciende en el sentido del sentir. En esta línea, el sonido, el ruido y la música son entes que interactúan con el cuerpo en una relación de sensación discursiva –como lo es, por ejemplo, 4’33’’ de John Cage-. El arte sonoro, y los diversos acercamientos a esta comprensión de la música como evento organizativo del sonido –como el ejemplo de Berio expuesto al inicio del artículo-son, por tanto, la culminación de un proceso hermenéutico de escucha sensible que sitúa al sonido como una materialidad experiencial y sensible, y no como un objeto de contemplación.

LA SENSACIÓN DE LA EXCRIPCIÓN MUSICAL

La sonoridad en su vinculación con el sujeto, no correspondería a la corporeidad significativa, ni a las imágenes, ni lo interpretable, ni lo definido, sino el espaciamiento del cuerpo en apertura hacia lo abierto, hacia la exposición, extensión y excritura. Si la escritura disciplinar comunica el sentido de ser ella un medio para el pensamiento convencional del mundo, la noción deconstructiva –la excritura- comunica un sentido que es llevado a un límite y puesto fuera de sí para sentirnos tocados por su pasaje y su melodía.

Si entendemos que la palabra sentido utilizada en el vocablo común como una forma de fundamento, conocimiento, razón intencionada o direccionalidad argumentativa; referido además a la existencia de una idea o cosa, desde un modo particular de entender o de realizar algún juicio bajo distintas acepciones interpretativas que pueden utilizarse desde las palabras y su conocimiento, comprenderíamos entonces que nuestra forma de ser en el mundo ha estado sometida a matrices conceptuales –epistémicas y maestras- que nos han revelado la realidad, sus fenómenos y las cosas desde diversas convenciones históricas. Sin duda que este sentido ha posibilitado la reflexión y la comprensión de nuestra realidad y de todos los hechos socia-

les, culturales y artísticos que se han manifestado a lo largo de la historia de Occidente. Sin embargo, el conocimiento sobre la realidad musical y de los intérpretes ha estado sostenida siempre desde la razón y la inteligencia representada bajo los signos de las significaciones convencionales. La escritura del campo de artístico en su diversidad de formas (científicas, disciplinares, informativas, etc.) así lo ha presentado desde su propia invención. Por tanto, podría ser que la escritura sobre la música sobre-pasara su propio límite y tocara otro borde que no fuera solamente la significación inmediata y convenida occidentalmente. Posiblemente pensarse entonces que el sentido aprendido comúnmente puede situarse en el límite de su propio sentido y dar paso a nuevas significaciones. Aludiendo a Nancy (2007):

(La presencia sonora) Pero si bien no consiste en un ser presente ahí, un ser estable y asentado, no está, empero, en otra parte ni ausente: se encontraría, antes bien, en ese rebote del ahí o en su puesta en movimiento, que hace de él, del lugar sonoro (se siente la tentación de decir “sonorizado”, conectado con el sonido), un lugar a sí, un lugar como relación consigo, como el tener lugar de un sí mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor, como un diapasón sujeto. (¿El sujeto, un diapasón? ¿Cada sujeto, un diapasón, un diapasón afinado de diferente manera? ¿Afinado de acuerdo consigo mismo, pero sin frecuencia conocida?) (p. 38).

Sospecho con estas preguntas que el lenguaje, la escritura disciplinar artística y el pensamiento sobre la música, pueden llegar a encontrarse en los límites de su razón o en los bordes de sí mismos, como una forma de entrar en contacto desde su exposición no significativa. Si bien su exposición no es significativa, es menester mencionar que la cualidad hermenéutica del sentir posibilita la idea del sujeto diapasón en tanto sujeto sensible, que interpreta en su ser las representaciones sonoras como cualidades de la existencia. La música, el sonido y el arte se integran en cuanto permiten experimentar la confluencia del saber sensible en el acto mismo de la percepción sonora. Este sentido pasa por y entre nosotros, y no entre sus significados y referentes para permitirnos estar en el sentir o si se quiere en el sentido de aquello en los márgenes de su significación. Nancy (2002) explica la implicancia que posee la palabra escritura en tanto una forma de comunicar aquello que escapa a la lógica de los signos y sus referencias ya que desde el sentir de la escritura musical se produciría una suerte de sentido del sentido: “el sentido tiene que significarse, pero lo que produce el sentido, o el sentido del sentido, si se quiere, no es en verdad otra cosa que esta transparencia infinita de lo que, en fin, ya no tiene más la carga de tener un sentido” (p. 42). Para el filósofo el sentido es el tacto –aquello que toca desde la exterioridad– el cual no podría agotarse por los códigos de la significación ni menos por su representación escritural. Por este mismo hecho la significación del sentido en sus propios límites excede y expone aquello inefable de la escritura, aquello que solamente puede ser descifrado por el sentir de la palabra como mensaje y extrañeza. Por esto para Nancy (2007) “escribir no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo” (p. 72). En la escritura el sentir de la palabra nos expone más allá de sus signos para la apertura de nuevos sentidos si se quiere como una forma de apertura al sentido. Nancy (2002) define la escritura como aquella imposibilidad de comunicar “cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de la palabra, a través de la palabra sentido. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo escritura” (39). En otras palabras, se inscribe una huella fuera de sus márgenes, un sentido-sentir que escapa a

toda significación e interpretación convencional de su palabra. La excrituramos ha hecho sentir su propia escritura puesta y expuesta desde su extensión no significable. Para Rojas (2003), “el cuerpo del sonido, su materialidad, es una multiplicidad, sin embargo, tal multiplicidad no se despliega en el espacio, sino en el tiempo, de aquí que la vibración del ruido en el aire es pensada ante todo como resonancia” (p. 293).

El cuerpo en su sentido sensible, sentirá que el tacto de la música se dirige desde un exterior hacia un interior para depositarse en otro ser interno. Es la acción de un cuerpo al otro, un dirigirse hacia. “Un tocar, un tacto que es como dirigirse a, un gesto para tocar el sentido, de sentir, que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera” (Nancy 2003b, p. 93). Esta experiencia, se deposita en cada cuerpo presente, traspasando la piel, internalizándose en cada rincón del cuerpo para hacer brotar emociones que resonarán por siempre en sus recuerdos sensoriales, emotivos y/o intelectuales. No hay sentido -sentir que interrumpe la razón- si no se logra donar y compartir ese sentir. Quizás no porque esto provoque una recordación de la significación precedente que todos los hombres ya conocen, sino más bien, porque la presencia de aquella significación ha dejado de ser una pura presencia significativa para convertirse en una extraña sensación del sentido que toca al cuerpo en su sentir.

La posibilidad del sentido se identifica con la posibilidad de la resonancia, es decir, de la sonoridad misma. Más precisamente, la posibilidad sensata del sentido (o, si se quiere, la condición trascendental de significancia sin la que no habría sentido alguno) se superpone con la posibilidad resonante del sonido: esto es, en definitiva, con la posibilidad de un eco o remisión del sonido a sí en sí (Nancy 2007, p. 60)

Es este el tocar de la sonoridad, de la música, que logra extrañar a los cuerpos más allá de la piel, de la envoltura, de cuerpos tocando y tocándose más allá de ser una experiencia táctil: un toque del sentir, un toque que captura y absorbe al ser interno de cada cuerpo para que resuene en su resonancia lo que se ha transmitido en la exposición al límite de la música. Complemento con Rojas (2003),

(...) la relación con el sonido de la música no consiste en una sensación o en una percepción, sino en un sentimiento: la subjetividad experimenta su propia afectación, porque con la música no es posible acusar recibo de otra cosa que no sea del propio sentimiento, acaso como conciencia de estar siendo (temporalmente) en el sentimiento (pp. 294, 295).

El tocar de la sonoridad en el cuerpo –tocar-en-común en los cuerpos- refiere a una exposición de los cuerpos que se expresan a través de un cierto movimiento en la afección y que produce una especial afección, llena de sensaciones que despiertan lo sensible de cada uno, conmoviéndolo con la sensibilidad del que escucha: como una suerte de toque táctil que roza la piel de nuestro cuerpo en el sentir el con-tacto por otro que se estremece junto al tacto de la música. En este contexto, la sonoridad en su proyección musical, escaparía de su propia superficialidad audible ya que con Nancy (2007),

Ir al fondo quiere decir, entonces, de manera simultánea: -tratar la “pura resonancia” no sólo como la condición, sino como la remisión misma y la apertura del sentido, como ultrasentido o sentido que va más allá de la significación o la pasa por alto; tratar el cuerpo, con anterioridad a cualquier distinción de lugares y funciones de resonancia, como si fuera en su totalidad (y “sin órganos”); y a partir de ahí, considerar al “sujeto” como aquello que, en el cuerpo, está o vibra a la escucha; O ante el eco del ultrasentido (pp. 63, 64).

¿Será acaso una nueva razón para aquello indecible de la música, que en su tacto logra expandir y ampliar la palabra sentido como un nuevo sentido del sonido? ¿Podría preguntarse entonces por un sentido del sentido musical, más allá de las cuestiones semióticas estudiadas hoy en día?

El sentido es precisamente aquello que hace referencia a una exterioridad, que existe en algún afuera, que sitúa en otro borde el sentido de referirse a la palabra y al sí mismo. Lo que examinamos, es la posibilidad de entrar en el sentido fuera de sí mismo, sin la recurrente significación que deviene o demanda el entendimiento para constituirse como sentido-significable en la tradición occidental. Es pensar que todos los sentidos que podamos evidenciar son el sentido mismo en tanto apertura para nuevas significaciones. Si el sentido del sentido -en un sentido sensible-, vendría a ser una afección desde la exterioridad, o si se quiere, sentirse afectado por un afuera: esa especie de tacto que interrumpe el pensamiento en sus definiciones y significados. Esto nos remite a pensar que el sentido no puede ser igual que la significación, en tanto que el sentido de la razón ya establece una identificación y determinación de la realidad inteligible. Situarlo en algún lugar no determinado y dado, es espaciarse a la distancia y recobrarlo. En términos técnicos, el sentido de la sonoridad como un desvío en su propia emancipación de cánones modernos, permitió lo que señala Rojas (2003), la emancipación de la disonancia, que sin duda comenzó con su repliegue al sentido del sentir:

Emancipación de la disonancia significa eliminar la base misma de la armonía que se sustentaba precisamente en el hecho de que el oído estaba habituado a advertir ciertos acordes como disonantes y a pretender la resolución de los mismos con una consonancia (...) El oído, habituado a un número de disonancias cada vez mayor, había perdido el temor de su efecto incoherente" (Fubini citado por Rojas 2003). El ruido es un acontecimiento físico que el oído escucha históricamente, el resultado de esa escucha es el sonido (pp. 314, 315).

Para comprender la relación de sentido y significación del mundo del arte, en el límite de sus posibilidades, en el límite de sus límites, se puede recurrir a una posibilidad que permite el aparecer del sentido, de todos los sentidos, de los sentidos del sentir: el sentido toca la experiencia del ser, del hombre, del arte. El sentido es el tocar desde una exterioridad no pensable. Dicha exterioridad se encuentra en el límite de nuestras posibilidades. Si se quiere pensar de otra manera, siempre estamos en el límite de nuestras condiciones, ya sea por las maneras en que hemos construido nuestras relaciones productivas o simplemente por nuestra humana forma de ser en el mundo. Lo que toca desde la exterioridad no pensada, es justamente, el sentir en tanto una llamada a estar en dicha afección -una suerte de apropiación del sentido, en el extrañamiento de tener una sensación afectiva-, o en tanto un sentir en su exposición: un sentimiento por sí o un sentimiento por el otro. La experiencia del toque es recíproca: debe tocarse para lograr tocar, sentirse para hacer sentir y conmoverse para conmover. El cuerpo en afección, siente lo que expresa, experimenta sensaciones reales y profundas que resuenan en su interior siendo dirigidas hacia el exterior desde la exposición de su cuerpo y la expansión de su ser interno y sensible que toca y es tocado. Por esto mismo, "la escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido significante" (Nancy 2007, p. 66).

Vuelvo en este contexto, a la noción de excritura –como el tacto de la palabra, como el toque del sonido en su lenguaje-. Toda excritura sobre el fenómeno artístico-sonoro, se distancia de la significación enunciativa que el discurso sostiene. Quizás una manera en que la escritura, vuelve a escribirse distendida ante toda determinación sígnica o inscripción determinada culturalmente. Dicha inscripción, se comporta como marca, como impronta, sello en tanto que registro de significación. Es desde este sentido, que situamos en el límite toda escritura, todo lenguaje, toda significación de lo artístico y la música para la apertura de nuevos sentidos o nuevas interpretaciones. Esto, ya constituye el tacto en el límite de todas las posibilidades por conocer. En su opuesto, el mantenerse en el entendimiento racional de la música y las artes, no producirá nuevas significaciones, muy por el contrario, es la propia significación que cierra la posibilidad de apertura al sentido mismo, a la abertura de las cosas desde su interioridad inscrita/escrita, para la venida del sentido de la excritura. Es presumible pensar que la excritura está allá, en ese lugar, donde uno se siente tocado. La escritura está acá, donde uno se pregunta por el entendimiento hacia ella, y también por el sentido de su propio toque, su puente: el cuerpo que comienza a escribir desde su propia extrañeza, a sentir desde su propia experiencia ya excrita. En la excritura, el sujeto se encuentra con el sentido significativo de la interpretación, en el límite del sentir(se) tocado por lo sensible de la palabra. Una afección que se transforma en desvío en la medida en que interrumpe el signo del entendimiento racional artístico. Existiría entonces un intervalo, un paréntesis, un punto fugaz o una apertura entre el tacto del sentir y su posterior explicación inteligible. Podría suponerse que aquel momento se sitúa en un espacio que no es propiamente un lugar objetivo, medible, ubicable sino un espaciamiento del sentir, una trayectoria o flujo de intensidades. El instante en que el sentir llega y toca, el cuerpo se espacia como su propia exposición: un apartamento, una lejanía y una extrañeza de sí mismo como su modo de distinción. Por tanto, la unicidad (cuerpo-sonoridad) se encuentran en el tacto del sentir desde un lugar fuera del espacio objetivo. Este lugar debe ser un espaciamiento y una exposición antes de concebirse como un territorio objetivo, un lugar donde la unión cuerpo-música se vinculan sensiblemente en su extensión expuesta, cúmulo de intensidades que ocupan un espacio no determinado.

NOTAS

La noción excritura, no correspondería al corpus significativo de una experiencia, ni a las imágenes, ni al sonido puro, ni lo interpretable, ni lo definido, sino al espaciamiento del cuerpo en apertura hacia lo abierto, hacia la exposición y extensión más allá de un límite reconocido. La excritura inscribe en la experiencia una huella fuera de sus márgenes, un sentido-sentir que escapa a toda significación e interpretación convencional de su palabra. La excritura nos ha hecho sentir su propia escritura puesta y expuesta desde su extensión.

BIBLIOGRAFÍA

Carrère, C. (2000). "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica". *Revista musical chilena*, 54(194): 13-25.

Cataldo, G. (2012). Música y subjetividad. Hegel y las concepciones románticas de la música. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. 2012, 29 (Julio-Diciembre) Recuperado en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=361133104013>> ISSN

Hegel, G. W. (2003). *Lecciones sobre estética*. Madrid, España: Mestas

Nancy, J-L. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona, España: Anthropos

- (2003). *El olvido de la filosofía*. Madrid, España: Arena Libros

- (2003b). *Corpus*. Madrid, España: Arena Libros

- (2003c). *El sentido del mundo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca

- (2007). *A la escucha*. Argentina: Nómadas

Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México DF: Fondo de cultura económica.

Rartner, L. (1980). *Classic music: expression, form, and style*. New York: Schirmer.

Rojas, S. (2003). *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. Santiago, Chile: Arcis

Rojas, S. (2004). Los ruidos del sonido (Notas para una filosofía de la música). *Revista musical chilena*, 58(201), 7-33.

